

MURMULLOS

SARA VELA HERNÁNDEZ

TUTOR: ATILIO DORESTE

TRABAJO DE FIN DE GRADO
Bellas Artes - Ámbito de Pintura
Universidad de La Laguna
2017

ÍNDICE

I. ABSTRACT	4
II. INTRODUCCIÓN	5
III. OBJETIVOS	6
IV. CONTEXTUALIZACIÓN	8
I. PINTURA REFLEXIVA	11
II. EL TRÁNSITO	14
III. INTEGRACIÓN FIGURA - ENTORNO	17
V. REFERENTES	19

VI. ANTECEDENTES	25
I. RÚSTICO	26
II. ACUARELAS	27
III. CIUDADES IMAGINARIAS	32
VII. METODOLOGÍA	36
I. PROCESO	37
II. PRIMER CONTACTO	38
III. VINCULACIÓN DE IMÁGENES	39
IV. PLANTEAMIENTO DE MARINA	44
V. DESARROLLO	46
VIII. OBRA FINAL	66
IX. MONTAJE	73
X. CONCLUSIONES	81
XI. BIBLIOGRAFÍA	83

I. ABSTRACT

La soledad se asocia a un fenómeno triste y melancólico, sin embargo, la intención de esta propuesta es atribuir las cualidades positivas que este sentimiento presenta y la importancia que adquiere.

La contemplación de la naturaleza mediante el paisaje pictórico que proporciona paz y serenidad se plantea como una huida del entorno urbano asociado al estrés procedente de las ciudades.

Se utiliza la pintura para ahondar en ese mundo de sensaciones aprovechando sus posibilidades y su indiscutible belleza.

Palabras Clave: Paisaje, aguadas, pintura, naturaleza, soledad, serenidad, abstracción.

Solitude is often related to sorrow or melancholy, however, the intension of this artistic proposal, is that of attributing the positive qualities this feeling can represent and the importance it acquired.

The contemplation of nature through a pictoric landscape that provides peace and serenity, is presented as an escape from the urban surroundings, associated with the stress of the city.

Painting is used to dig into this world of sensations taking advantage of its possibilities and undeniable beauty.

Key words: Landscape, paint wash, paint, nature, solitude, serenity, abstraction.

II. INTRODUCCIÓN

“[...] es posible estar en comunión directa con eso que llamamos soledad, y para que dicha comunión exista debe haber efecto, debe haber amor”¹
(Krishnamurti, 1950)

El establecimiento del paisaje y la naturaleza es un aspecto esencial para el encuentro de esa comunión directa de soledad y paz tan anheladas en este sistema de vida opresor que hace de las horas un bien preciado y el fundamento de la economía de consumo.

En contraposición a la vida en ciudades que, ya sean grandes o pequeñas, son espacios artificiales creados por el hombre que tiende a amurallarse en colectivos ideados para la vida controlada y encorsetada, se plantea la contemplación del paisaje no como una visión directa de la realidad, sino una percepción sensitiva que ahonda en el desarrollo del subconsciente y la imaginación.

Para entenderlo con más claridad se va a ahondar en este tema en concreto y en todos los conceptos que abarca, así como los objetivos que se pretenden alcanzar y en la realización del conjunto de obras que conforman este proyecto, en los trabajos anteriores y en los referentes artísticos que han hecho posible su creación.

¹Jiddu Krishnamurti, Sobre el amor y la soledad, Ed. Kairós, Barcelona, 1993, p. 40

III. OBJETIVOS

Todo planteamiento debe de valerse de una serie de objetivos a seguir, que en esta ocasión son los siguientes.

OBJETIVOS GENERALES

- Crear sensaciones placenteras derivadas de la soledad como la paz, serenidad y tranquilidad propias de la contemplación de la naturaleza cada vez menos frecuente. Evasión de sensaciones negativas de estrés, agotamiento o abatimiento.
- Recrear el paisaje pictórico puro. La realidad tiene una belleza que no es capaz de captarse por medio de imágenes ni fotográficas, ni pictóricas. Del mismo modo, la pintura tiene una belleza propia que no es capaz de ser alcanzada por otros recursos, por lo cual, se busca como objetivo primario, alcanzar el esplendor de la pintura aprovechando sus posibilidades. Encontrando los matices de las aguadas, la potencia de los empastes y los pequeños detalles como minúsculas piezas que se unen para formar un buen cuadro.
- Reinterpretar el paisaje y zonas de la isla poco frecuentadas que se nutren de lo marginal para que se vuelvan casi irreconocibles.
- Generar un diálogo visual entre la mirada del espectador y la propia obra.
- Establecer de una atmósfera y sensación de profundidad que permita ahondar en el cuadro.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un conjunto de cuadros que tengan sentido como serie y que se entiendan por separado.
- Pintar en grandes formatos siguiendo la técnica de óleo sobre lienzo, imitando las transparencias y la luz de la acuarela que supongan una reflexión sobre el tema principal.

IV. CONTEXTUALIZACIÓN

"Vivimos en la edad de las ciudades. La ciudad lo es todo para nosotros, nos consume y por esa razón la glorificamos"²

El interés en la representación de la soledad mediante el paisaje como concepto positivo ha sido el resultado de un recorrido que ha comenzado en el interés por el entorno. Se refiere con esto al hábitat del individuo y la sociedad en conjunto.

Este hábitat se traduce en ciudades. De hecho, como se comenta en el libro Planeta de Ciudades Miseria, de Mike Davis, "desde 1980 la fuerza de trabajo urbana se ha duplicado y la población urbana se ha multiplicado desde entonces"³.

Este traslado masivo a las grandes y pequeñas metrópolis y asentamiento en ellas de manera permanente ha producido un equilibrio entre producción, competencia y eficiencia, produciendo consecuencias negativas sobre los asentamientos⁴.

² O.Okome, «Writing the Antious City. Images of Lagos in Nigerian Home Video Films», en Okwi Enwezor et al., Under Siege. Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, Ostfildern - Ruit, 2002, p. 316.

³ Mike Davis, Planeta de Ciudades Miseria, Foca ediciones SL, Madrid, 2007, p. 43.

⁴ M. Hamza y R. Zetter, « Structural Adjustement, Urban Systems, and Disaster Vulnerability in Developing Contries », cities XV, 4, 1998, p. 291.

Es innegable lo preocupante de la situación y de alguna manera la globalización y la reducción de territorios naturales con identidad propia a ciudades cimentadas sobre patrones comunes.

Las urbes son un reflejo de la sociedad actual, de sus necesidades e inquietudes, así como de su forma de vida. De ahí ese interés por la naturaleza, que se opone a la globalización por sus cualidades intrínsecas. Es la singularidad, la distinción y la naturalidad frente a la homogeneidad, la igualdad y lo artificioso.

Patrick Geddes, padre del biorregionalismo, expone la necesidad de una conservación ecológica de espacios abiertos y ecosistemas intactos para establecer la alianza con la naturaleza que actualmente se ha perdido en el camino⁵.

Esta base perdida se recobra visualmente por medio de la plástica. Se recupera la percepción del mundo natural por medio de la imaginación y la contemplación del paisaje presente constantemente en la historia del arte, como sucede en el romanticismo o el impresionismo, por citar algunos ejemplos.

⁵Robert Holden y Jamie Liversedge, La construcción en el proyecto del paisaje, Ed. Gustavo Gili SL, Barcelona, 2011, p. 33

Se utilizan elementos comunes a todas las obras que son propios del entorno que se pretende plasmar y que, por otra parte, son necesarios para la vida a pesar de que constituyen un bien escaso: El agua y el aire.

AGUA

Este elemento es conmemorativo de la isla, delimita con claridad el entorno y la reflexión en el océano, que no es más que una cantidad desmesurada de él. Aunque puede tener connotaciones diferentes y dar sensación de serenidad, melancolía o incluso miedo ante su inmensidad, en este caso se utilizan colores claros y pintura muy disuelta que da sensación de paz y armonía.

AIRE

La diferencia de planos y la creación de cierta atmósfera producto de diferentes grados de profundidad permiten que el cuadro se convierta en una ventana hacia otro lugar que, al mismo tiempo, no deja de tener rasgos identificativos del entorno en el que vivimos y proporcionan cierta familiaridad.

En este caso se hace un guiño al pintor Juan Hernández, del que se hablará más adelante, y sobre el que Eduardo Westerdahl comenta en sus escritos: "se iba perdiendo en el viaje hacia la nada espacial, hacia la pintura atmosférica [...] cuya etapa final sería el encuentro con la pintura y nada más que con la pintura."⁶

⁶ Eduardo Westerdahl: Juan Hernández o la pintura de la memoria. JUAN HERNÁNDEZ, Colección de Arte, n5. Caja general de ahorros de Sta. Cruz de Tenerife, 1982, p. 32

I. PINTURA REFLEXIVA

Según Shopenhauer, "[...] se descubre una conexión misteriosa y necesaria, de manera que una potencia oculta parece dirigir el azar y coordinar, de un modo muy particular, estos acontecimientos a nuestra intención. [...] Esa potencia combinadora no es más que nuestra propia voluntad"⁷.

La principal motivación del artista debe ser amar la práctica pictórica sin quedarse nunca en lo superficial. Ciertamente, el arte podría resumirse en lo material, en una escultura que no es más que bronce sobre una peana o un cuadro que es simple pintura en un lienzo. Sin embargo, ahondando en su interior, mirándola frente a frente se observa un horizonte de sensaciones que el artista esconde tras su obra, su capacidad de mostrar lo que pretende.

El propósito de obtener una pintura sensible está presente desde un principio pues se utilizan las sensaciones a través de colores y formas para atrapar al espectador. Se reflexiona en cada mancha que se aplica en el lienzo, sobre cada tono y matiz. De esta manera, a lo largo del desarrollo de la obra se observa lo que le falta y lo que le sobra a cada cuadro para obtener una pieza acertada que exprese lo que se trata de transmitir a través de ella.

La reflexión en cada mancha y tono aplicado dejando los tiempos de secado oportunos, utilizando la paciencia como recurso indispensable, han conseguido que la voluntad del artista prime sobre el azar.

⁷ S. Spenlé: Novalis. Essai sur l'idealisme romantique en Allemagne, Hachette, Paris, 1904, p. 350

Como oposición a esta esta forma de vivir en la que impera la rapidez y la eficiencia, se presenta una pintura lenta y reflexiva. A lo largo de esta lectura se podrá observar el tiempo empleado para la introspección en la composición de cada una de las obras, lo que constituye una reflexión previa y singular que se aleja por completo de la producción en masa.

Se hace una defensa de la pintura que tiene en cuenta los detalles que, grandes o pequeños, son puntadas que van hilando y dándole forma al cuadro para adquirir una obra final de calidad. Esta manera de trabajar ha llevado consigo grandes dificultades, como el tiempo, un factor fundamental. Se necesita tiempo para pensar en la obra, y que cada cuadro tenga protagonismo y originalidad, pero especialmente, se necesita tiempo para la maduración de la obra una vez empezada.

Sería imperdonable comentar esta situación sin citar unos escritos de Monet que parecen estar hablando de esta misma situación al decir: “Cuanto más avanzo, tanto más me cuesta llevar a cabo un estudio (...) Le aseguro que trabajo de firme, y si dicen que actúo con soltura se engañan, porque hago lo que se me ocurre”⁸.

Así sucede en este caso, cada planteamiento trae consigo un grado de dificultad cada vez mayor en el que van surgiendo problemas que sólo pueden solucionarse mediante la improvisación y la prueba, guardando el equilibrio entre el estudio y la creatividad mientras se sigue adelante en esta cuerda floja que supone la creación artística.

⁸ S. Luigiana Rossi Borlatto, La obra pictórica completa de Claude Monet (1870 - 1889), Ed. Noguer SA, Barcelona, 1974, p. 13

La defensa de la sutileza no se limita al campo teórico, debe abarcar también la práctica, como no podría ser de otro modo. Esta cualidad ha sido digna de cavilación, llegando a la conclusión de que la acuarela es la técnica más sutil por excelencia.

Sin embargo, se ha determinado utilizar el óleo por ser un elemento más versátil a la hora de trabajar con él y por los efectos que produce el aceite sobre el pigmento diluido con trementina. De todas formas, se ha querido traspasar la metodología de aplicación de la acuarela al óleo. Para ello se han reservado las transparencias del soporte de base, se ha guardado un tiempo entre aplicación de la mancha siguiendo las exigencias de secado del color precedente, lo que ha determinado un planteamiento que se ha regido por la norma que utiliza la acuarela, de la claridad a la oscuridad, y de las aguadas al empaste, siendo más difícil rectificar sin perder las zonas de transparencia tan buscadas.

II. EL TRÁNSITO

Es imposible hablar del entorno sin citar el tránsito. Actualmente, este tema se asocia al desplazamiento dentro del área urbano, a la pérdida de identidad y al aislamiento, por la familiaridad inherente a él.

La denominación de este término que genera el diccionario se asocia al desplazamiento en vehículos calles y carreteras. Estas maneras de desplazamiento se vinculan a la vida laboral y a la producción en la que la persona ha de trasladarse muy comúnmente sola o entre extraños, como ocurre en el transporte público, lo que remite directamente a acepciones citadas al principio, como el aislamiento.

El tránsito también se relaciona menos frecuentemente, al “lugar determinado para hacer alto y descanso”⁹.

Es común utilizar zonas aisladas para hacer este alto de la cotidianidad e introducirse en lugares diferentes en los que transitar por mero placer, para conocer la belleza inmersa en no industrializado utilizando estas zonas rurales que cada vez son más escasas y se alejan más de la vida común.

⁹ <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=tr%C3%A1nsito>, 19 de junio de 2017

En Francia, algunos profesores de la Escuela Nacional de Versalles que utilizan los jardines marginales y los caminos acuñan el término flâneur, que anima a descubrir lo cotidiano y los márgenes urbanos¹⁰.

El término flâneur, que significa “paseante”, se acompaña de cierta intencionalidad a vagar sin rumbo. Es propio de él su actitud de desconexión, “su ir sereno sería no otra cosa que protesta inconsciente contra el tempo del proceso productivo”¹¹.

En este sentido se ha tratado el tema del camino por preferencia y elección, no por obligación. El acto de transitar en este proyecto es sinónimo de la propia decisión humana y del disfrute a través de la experiencia corporal que remite bienestar. No es un mero paso obligatorio que debe de seguirse para llegar a un destino determinado, es la predilección de seguir ahondando en la naturaleza y descubrir que hay delante de los pasos dados.

¹⁰ Javier Maderuelo, Paisaje e historia, Ed, Abada SL, Madrid, 2009, p. 177.

¹¹ <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=424>, 21 de Junio de 2017

En las imágenes que se observan en esta página se presenta una serie de transferencias en cubos de madera, así como una caja en la que se introduce el cubo de aproximadamente 11 x 11 x 11 cm, que se ha creado a base de tablas de madera. Se ha determinado que es apropiado introducirlas en este apartado puesto que la temática gira en torno al tránsito y del camino en el medio natural encontrado en los límites de la ciudad. Aparece la figura del observador y de su senda a seguir. Se ha utilizado una serie de fotografías sacadas para el Trabajo de Fin de Grado que se ha determinado no usar en las obras finales pero que han servido como base para trabajos posteriores.



III. INTEGRACIÓN FIGURA - ENTORNO

Al comienzo de este proyecto, en el momento de reflexión en la obra y de articulación de las composiciones a representar, se ha querido introducir un juego entre figura y entorno.

Desde el punto de vista romántico de la soledad, se contempla una figura aislada, en ocasiones de espaldas y en otras alejada dejando al espectador una pista de lo bucólico del momento. Se ha visto como un acierto añadir este vínculo siguiendo el esquema de artistas como Friedrich, Delacroix o Géricault que, aunque no pueden considerarse referentes, utilizan estas presencias humanas para denotar la relación entre persona y entorno.



Luna saliendo sobre el mar
55 x 71 cm
Óleo sobre lienzo
Caspar David Friedrich, 1822



Heroic Landscape with Fishermen
250 x 218 cm
Óleo sobre lienzo
Théodore Géricault, 1818

El poeta inglés Young parece haber apelado a este asunto haciendo mención al paisaje, en este caso el mar, y el individuo: “El mar refleja el rostro melancólico de la vida humana”¹²

El espectador pintado en los cuadros del artista alemán, antes nombrado, se encuadra en planos sucesivos: dando la espalda, oteando el horizonte o abstraído. Por lo que, aunque sus cuadros tengan connotaciones melancólicas y pesimistas, comparten la presencia del espectador del horizonte y la naturaleza.

Se ha decidido utilizar fragmentos de partes del cuerpo como una mano, un pie o parte del rostro para dar todo el protagonismo al paisaje. En este encuadre la persona se convierte un ser sin identidad, un mero visitante. Estas composiciones permiten la identificación del espectador del cuadro con la figura del interior del mismo, de tal modo que exista cierto nivel de complicidad entre estos dos elementos.

A la hora de poner en práctica esta relación, el componer un paisaje que tienda a la abstracción y se una con una figura utilizando el mismo lenguaje, ha sido todo un reto. A pesar de que todas las composiciones han estado pensadas para la introducción y el juego entre estos dos dispositivos, ha habido ocasiones en las que se ha tenido que desistir y eliminar por completo o parcialmente estos fragmentos por no tener coherencia plástica.

Por lo tanto, esta lucha entre la introducción y eliminación de la figura ha concluido con la vinculación de ella colocándose alejada y fragmentada en puntos en los que se ha podido integrar, habiendo una cohesión y un diálogo entre estos dos factores condicionantes y eliminándolo de las composiciones en las que se ha visto que no es necesario y que no aporta nada interesante.

¹² Rafael Argullol, La atracción del abismo, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983, p. 74.

V. REFERENTES

En el mundo del arte hay una búsqueda constante de originalidad y creación de lo inhóspito, en un afán de novedad sin precedentes. Pero hay que reconocer que todo es un reflejo de lo ya creado, de lo encontrado, de la sociedad y la época en la que se vive, así como de la tradición inconsciente o intencionada.

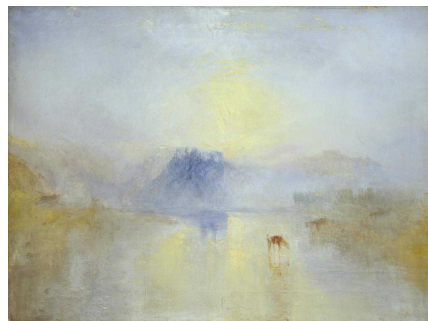
A continuación, se verán algunos ejemplos que dan veracidad a estas palabras, referentes que, ya sea por el método de ejecución, el tema a tratar o la simbología tienen cierta similitud y han servido de fuente de inspiración para la creación de este proyecto.

TURNER

John Ruskin escribe sobre la obra de Turner: "nos lanzamos hacia el misterio que reina constantemente por todas partes y que está provocado por la naturaleza infinita de las cosas [...]"¹³

Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Influyente pintor romántico cuya reflexión en la naturaleza está dominada por categorías abstractas. La liberación de la luz y la abstracción presentes en sus obras constituyen una fuente de inspiración.

"La deconstrucción de la imagen turneriana tiende a crear un mundo imaginario, que es más real desde el punto de vista romántico y en el que se refleja la verdadera relación entre hombre y naturaleza"¹⁴.



Norham Castle, Sunrise

90,8 x 121,9 cm

Óleo sobre lienzo

Joseph Mallord William Turner, 1845

¹³Jonh Rustin: Modern Painters, bol. IV Pt. V, ch III of "Turnerian Mystery", p. 55.

¹⁴Rafael Argullol, La atracción del abismo, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983, p. 74.

MONET

Claude Monet (1840 - 1926). Talentoso pintor francés creador del impresionismo. Ha sido una fuente de inspiración para la ejecución de este proyecto por su integración de diversos elementos del paisaje de manera armónica y su tratamiento de la luz.

Monet no pinta un árbol o un río, pinta la luz y el color. "Sin abandonar del todo la figura [...] el artista parece encontrar su natural vocación expresiva"¹⁵, lo cual denota cierto nivel de abstracción en sus pinturas.



Impresión, sol naciente
48 x 63 cm
Óleo sobre lienzo
Claude Monet, 1872

¹⁵ S. Luigina Rossi Bortolatto, La obra pictórica completa de Claude Monet (1870 - 1889), Ed. Noguer SA, Barcelona 1974, p. 13.

POLLOCK

Clement Greenberg dijo sobre este pintor que “presentaba una acción que iba más allá de la pintura”¹⁶ pero que al mismo tiempo es la esencia de ella.

Jackson Pollock (1912 - 1956). Artista estadounidense considerado uno de los mejores pintores de siglo XX, cuyas obras cuentan con un encanto indiscutible. Sienta las bases de la pintura contemporánea y es el máximo precursor del expresionismo abstracto.

Esta es otra de las pretensiones perseguidas, la huida de lo icónico y de la mera representación de la realidad para alcanzar una pintura que tenga un fin propio. Y así es Pollock, va más allá de la imagen, es arriesgado y su arte rompe con los esquemas establecidos. Su preocupación es la gestualidad y la corporeidad de la pintura.

El artista se salta todos los convencionalismos y formas tradicionales para poner su lienzo en el suelo y derramar pintura sobre él, método que se sigue en la realización de las obras de este proyecto.



Postes Azules
210 x 486 cm
Óleo sobre lienzo
Jackson Pollock, 1952

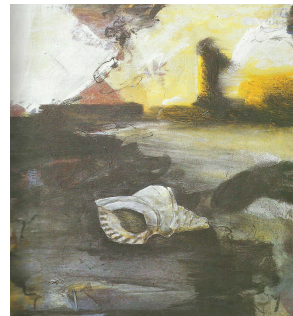
¹⁶Clement Greenberg, La pintura moderna y otros ensayos, Madrid: Fèlix Fanés, Silueta S.A. 2006, p. 12.

JUAN HERNÁNDEZ

Juan Hernández (1956 - 1988) Pintor nacido en las Palmas de Gran Canaria, uno de los principales y más importantes referentes utilizados por la utilización de lugares identificatorios de identidad canaria.

En líneas generales se comparten muchos rasgos comunes como la presentación de símbolos presentes en algunas de sus obras como la caracola o el faro, unidos de una ambientación casi irreal de zonas que han sido parte fundamental de su vida, como la playa de Maspalomas.

Por otra parte, ese planteamiento previo al cuadro, esa reflexión tan buscada en este proyecto es secundado por el artista que expresa con sus propias palabras: "la palabra pintar no sólo la aplico al hecho de pensar sobre la pintura y pensar sobre el cuadro"¹⁷.



El sonido del mar (alegoría)

72 x 68 cm

Acrílico sobre lienzo

Juan Hernández, 1987

¹⁷ Fernando Castro Borrego: Juan Hdez., Viceconsejería de cultura y deportes. Gobierno de Canarias, p. 110.

PETER DOIG

Peter Doig (Escocia, 1959). Importante pintor actual inspirado principalmente por Gauguin, Monet o Munch que trata el tema del paisaje con gran riqueza. La multitud de lugares que ha podido conocer por no haberse afincado en una única ciudad le ha suministrado una diversidad cultural plasmada en sus obras, pues cada una de ellas tiene identidad propia.

En cierta entrevista el artista, respondiendo a la pregunta de cuál es el concepto que domina su obra con más insistencia, comentó: “Atraer la atención del espectador y darle algo en qué fijarse, aun cuando al acercarse ya no haya tanto que mirar.”¹⁸



Sky Jacket
295 x 190 cm
Óleo sobre lienzo
Peter Doig, 1994

¹⁸http://www.abc.es/cultura/arte/abci-peter-doig-no-siempre-entender-significado-nuestra-obra-201704010055_noticia.html, 21 de Junio de 2017.

VI. ANTECEDENTES

El tema central de la obra actual no es más que la consecuencia del trabajo realizado a lo largo de toda la carrera. Los intereses perseguidos han sido siempre los mismos habiendo una clara evolución, así como cierto nivel de pluralidad que permiten que el transcurso seguido lleve a una obra madura en el futuro.

El proceso de investigación sobre diferentes formatos y técnicas ha creado un registro que, al irse interiorizando proporciona recursos que no podrían ser posibles sin una indagación en las técnicas.

A continuación, se podrá observar un breve recorrido visual ordenado a partir de las diferentes técnicas y series, con el fin de comprender mejor la trayectoria que se ha llevado a cabo.

I. RÚSTICO

Primeras indagaciones en el mundo del paisaje utilizando mancha suelta y componiendo a través de los colores basadas en los pequeños rincones naturales de lugares familiares, así como entornos similares.

Utilización de la fotografía como guía de representación pictórica.



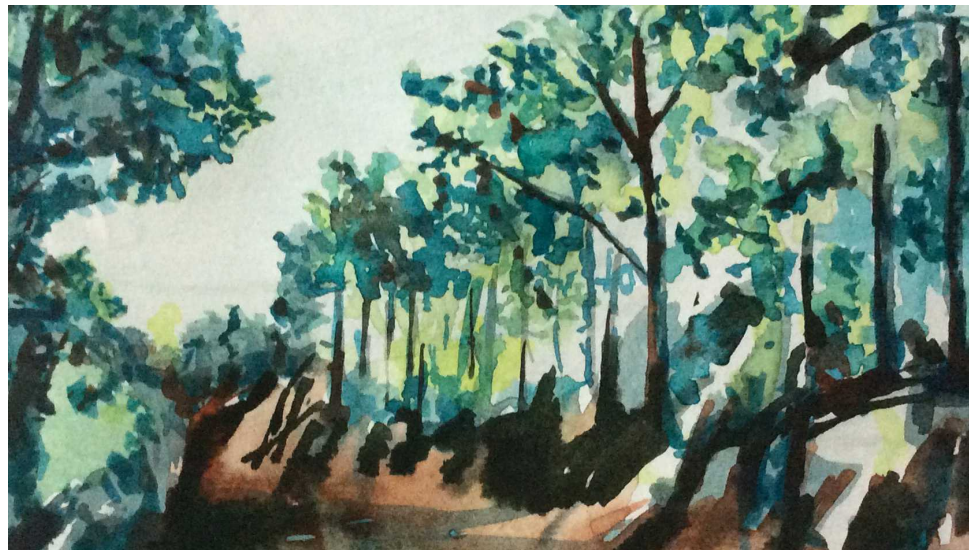
Rústico I
65 x 54 cm
Óleo sobre lienzo
2015



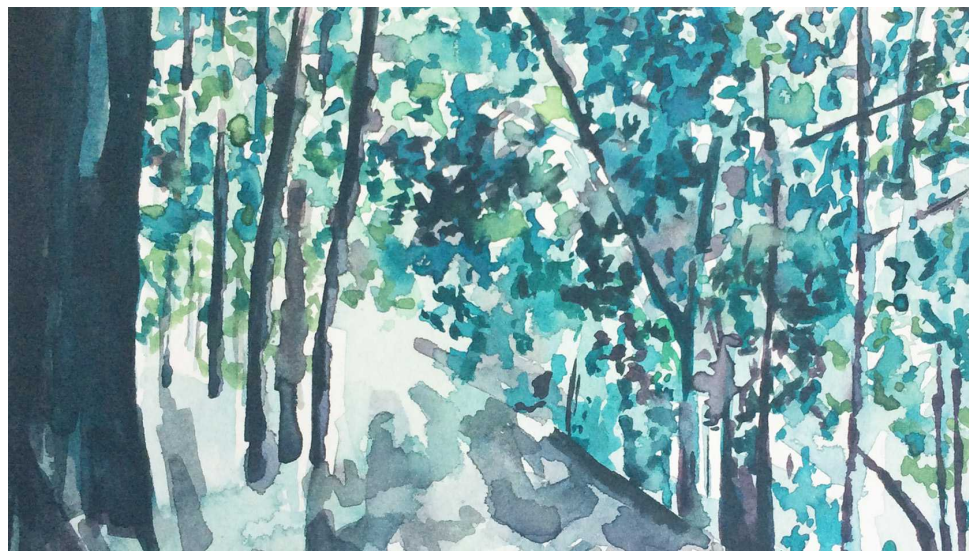
Rústico II
65 x 54 cm
Óleo sobre lienzo
2015

II. ACUARELAS

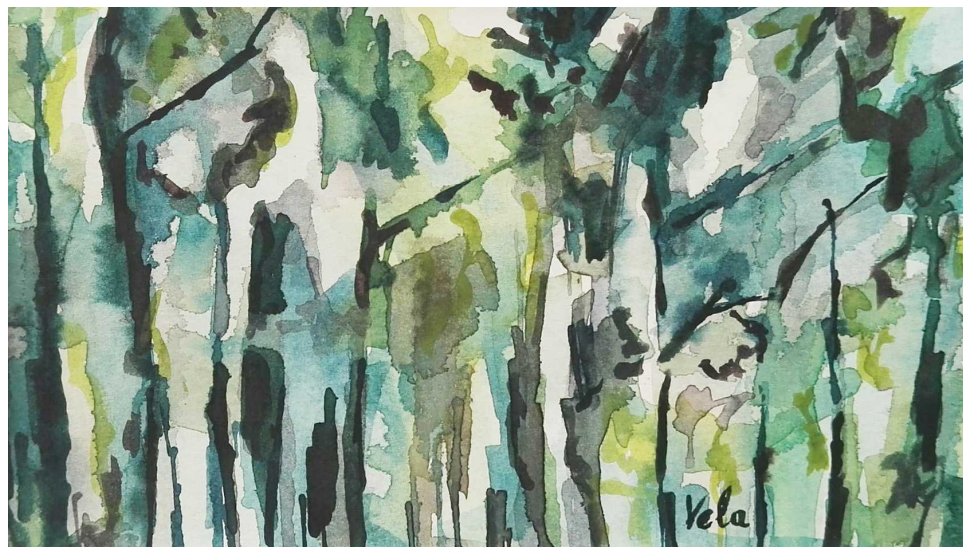
Introspección en el mundo de la acuarela utilizando imágenes del Monte de la Esperanza para conseguir representar las formas orgánicas propias de la vegetación. Esta técnica se ha manejado con bastante facilidad después de realizar varios bocetos previos que han servido de práctica.



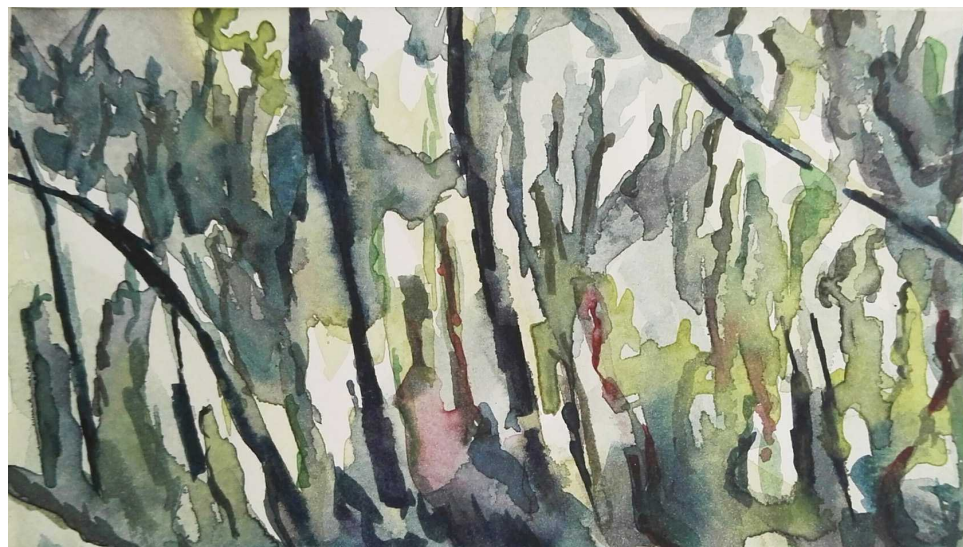
Sin título
14,8 x 21 cm
Acuarela sobre papel
2015



Sin título
14,8 x 21 cm
Acuarela sobre papel
2015

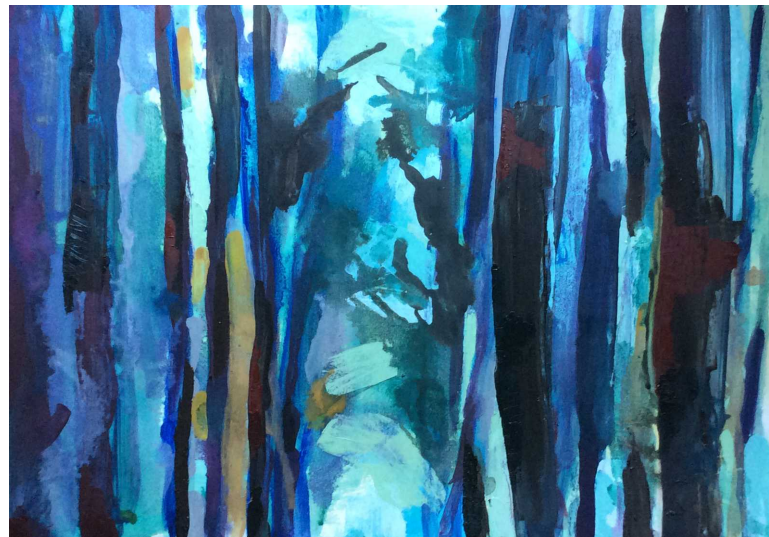


Sin título
14,8 x 21 cm
Acuarela sobre papel
2015



Sin título
14,8 x 21 cm
Acuarela sobre papel
2015

Se ha continuado con el tema de la naturaleza, como prolongación de las acuarelas que han conseguido ser el punto de partida de una indagación en el mundo del paisaje de manera más intensa utilizando diferentes tipos de soportes, materiales y técnicas.



Sin título
70 x 50 cm
Óleo sobre papel
2015

III. CIUDADES IMAGINARIAS

El concepto principal de este proyecto, basado en la soledad positiva y necesaria, a derivado en esta serie se Ciudades Imaginarias, que se centra en la soledad a través del entorno.

Se ha escogido la ciudad representada por diferentes edificios imaginarios para captar entornos urbanos y sin memoria, es decir, lugares de tránsito, como espacios vacíos que se convierten en entornos idóneos para alcanzar este objetivo por medio de la imaginación y la reinención de ellos siguiendo los recursos pictóricos.



Fortaleza de Cristal
116 x 89 cm
Óleo sobre lienzo
2016



Pasadizo
100 x 81 cm
Óleo sobre lienzo
2016



Terraza I
70 x 50 cm
Óleo sobre papel
2016



Terraza II
70 x 50 cm
Óleo sobre papel
2016



Costa Nocturna
55 x 46 cm
Técnica mixta
sobre lienzo
2016

VII. METODOLOGÍA

El método de ejecución de cada una de las obras no es más que el resultado de un arduo proceso de exploración entre los recursos de los artistas escogidos como referentes y de los métodos utilizados anteriormente para recoger los puntos de interés en ellos y rescatar su parte positiva para plasmarla en la obra final.



I. PROCESO

La concepción de la idea de artista como portador del don de crear arte, que tan extendida está, se opone en gran medida a lo que ha supuesto la creación de este proyecto. Ha conllevado esfuerzo, equivocarse más de una vez y reinterpretar lo que inicialmente parecía sólido.

El proceso de elaboración de estas obras es una muestra clara de la certeza de este hecho, de las equivocaciones cometidas y las lecciones obtenidas de ellas. Es un trayecto de divagación, de ensayo y error, que ha constituido una experiencia necesaria para el desarrollo de la obra final.

Se trata de un proceso de tipo teórico - práctico con propuestas referentes al tema principal, del que ya se ha hablado reiteradamente.

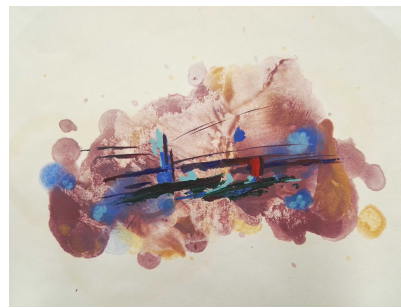
De esta experimentación y la práctica pictórica surgen también nuevos planteamientos que tienen un punto de partida común: las imágenes originales, la experiencia y los bocetos.

II. PRIMER CONTACTO

El interés recurrente por el problema de la industrialización unido a la necesidad de abstracción ha llevado a un primer contacto con lo urbano. Se ha comenzado representando estructuras alargadas, puentes en este caso, desvirtualizando sus características originales.



1



2



3

Se puede ver en estos bocetos como se ha desarrollado esta primera idea. Sin embargo, al no tener la suficiente consistencia a nivel conceptual y al querer recurrir al paisaje y la soledad como prolongación de sensaciones positivas, se ha descartado la idea.

III. VINCULACIÓN DE IMÁGENES

Teniendo claro el enfoque que se ha querido abordar y que aparece detallado en la contextualización, se ha procedido a captar los ambientes y composiciones deseados por medio de fotografías de las que se ha hecho una selección que guarden relación con el tema a tratar.

El fin que se persigue es ir más allá de la imagen y proceder a un encuentro con la pintura, así que no se ha visto adecuado la mera representación pictórica de una fotografía. Para evitar caer en esta trampa icónica se han realizado varios bocetos con diferentes materiales, como lápices o tinta sobre papel probando diferentes composiciones y estructuras.

Serie de bocetos de la primera obra, El Camino



1



2



1



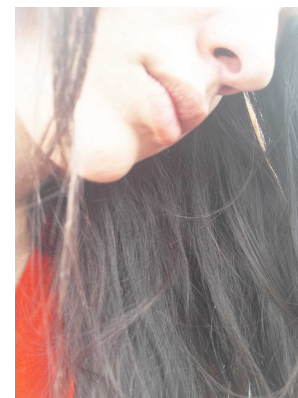
2



3



4



5

Serie de bocetos de la obra número 2, El Faro.

Bocetos realizados mediante diferentes técnicas, primero mediante bolígrafo y luego, en una etapa más avanzada, utilizando óleo sobre tela imprimada y tinta china china sobre papel hasta tener clara la camposición deseada.



Serie de bocetos de la obra número 3, Murmullos en el Océano I.

En este caso se ha presentado este intento de introducir la figura humana. Se ha planteado la introducción de los fragmentos representados en la fotografía formando un juego interesante con las manos. Como se observará más adelante, estos fragmentos finalmente se han modificado en la obra final para darle importancia al entorno.



1



2

Serie de bocetos de la obra número 4, Murmullos en el Océano II.

En esta imagen se ha planteado la incorporación de una figura masculina, sin embargo, en la etapa final de realización de las obras se ha decidido eliminar esta figura totalmente y resaltar la conexión implícita del espectador de la obra con la misma, creyendo innecesaria la creación de un intermediario.



1



2



3

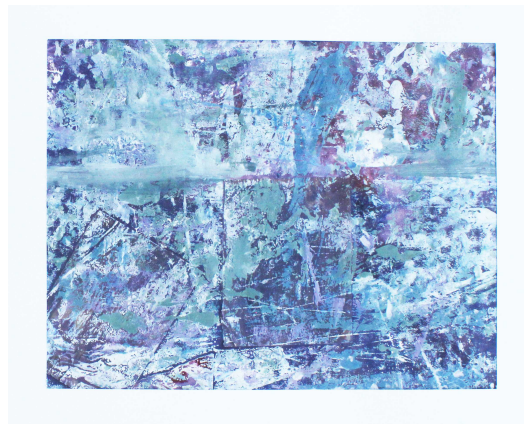
Serie de bocetos de la obra número 5, El Puente.

Bocetos realizados a partir de la fotografía situada en el centro de la página. Se ha decidido hacer una reestructuración de la imagen para utilizar solamente los elementos prioritarios eliminando los de menor interés para conseguir representar lo que se desea sin ataduras.

IV. PLANTEAMIENTO DE LA MARINA

Paralelamente a la creación de estos bocetos se ha investigado en las marinas y en cómo pueden alcanzar mayor interés. El mar es un tema muy atrayente en el mundo de la pintura y puede resultar sencillo a la hora de representarlo. El horizonte y el agua, por otro lado, son un símbolo clave la isla. A nivel de representación, se ha querido dar interés a esta zona del cuadro utilizando matices sutiles y trabajados.

Se ha visto como una oportunidad el poder trabajar con los monotipos para plasmar el océano fundiéndose con el cielo y utilizar la soltura gestual que se ha obtenido de todo ello para trasladarla al lienzo.



1



2



3



4



5



6



V. DESARROLLO

Como se ha podido observar, cada una de las obras ha llevado una fase de meditación en ella y de interacción con los distintos elementos de las imágenes previas buscando siempre alejarse todo lo posible de lo fotográfico y acercarse a lo puramente pictórico.

Esta investigación ha limitado bastante el tiempo de realización de la obra que ha sido escaso en lo relativo a las expectativas iniciales. Aún así, siempre se ha valorado en una medida superior la calidad que la cantidad de producción.

A pesar de que cada obra tiene sentido por separado, está unido por el procedimiento que se ha llevado a cabo en él. Por un lado se sigue el proceso de pintura horizontal con la meta de abarcar todo el cuadro y caminar a su alrededor para tener una visión más completa de él.

La pincelada permanece presente en las obras pero ha dejado de ser el único medio válido para dar paso al dripping, que ha tomado protagonismo y se ha convertido en una acción característica de la metodología.

En esta sección se puede analizar de forma gráfica el tiempo invertido en cada una de las obras y el esmero con el que se han tratado.

Proceso de realización del cuadro nº 1



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

Obra realizada a partir de una fotografía en Barrio Nuevo, un barrio marginal en las afueras de Santa Cruz. La reestructuración de este camino se ha llevado a otro nivel superando las dimensiones de lo puramente real. Tiene cierto nivel de profundidad obtenido a partir de ese sendero que no se sabe hacia dónde se dirige pero que invita al espectador a mirar hacia él para buscar su final.

La barandilla es un símbolo de estas zonas marginales en las que están presentes esta clase de elementos por razones de seguridad obvias que recuerdan la altura del lugar y proporcionan simetría.

A nivel técnico se observa la condición de aguadas predominantes llegando a zonas opacas en ciertos lugares que se ha creído correcto añadir para alcanzar mayor riqueza. El claro oscuro delimita el camino a seguir y se asienta sobre la parte inferior del cuadro proporcionando estabilidad.

Proceso de realización del cuadro nº 2



1



2



3

Obra resultante de un boceto que se ha querido utilizar para la creación del cuadro número 6, el Puente, del que se hablará más adelante.

Esta obra se ha realizado en tela imprimada de manera manual con Gesso, añadiendo pintura muy diluida sobre ella. Se presenta la figura de un puente encima de un barranco en Tahodio, un barrio cercano a San Andrés poco visitado por las personas que no residen en él.

Se ha visto oportuno sugerir de manera muy sutil, casi imperceptible, el puente en la lejanía y darle importancia a la vegetación que, de alguna manera, supone la reafirmación de lo natural sobre lo artificioso.

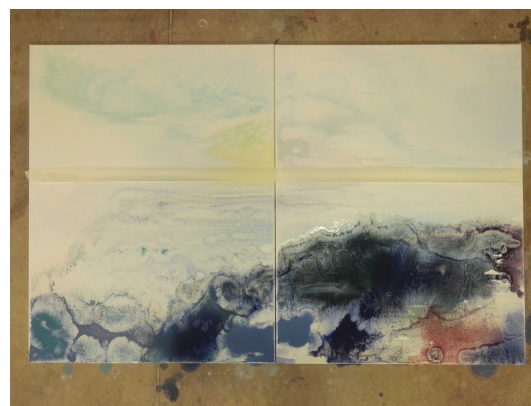
Esta obra presenta una composición muy equilibrada, situándose en el centro ese puente que se sugiere como elemento rectilíneo separador del cielo.

A los lados se ha integrado vegetación que crea perspectiva.

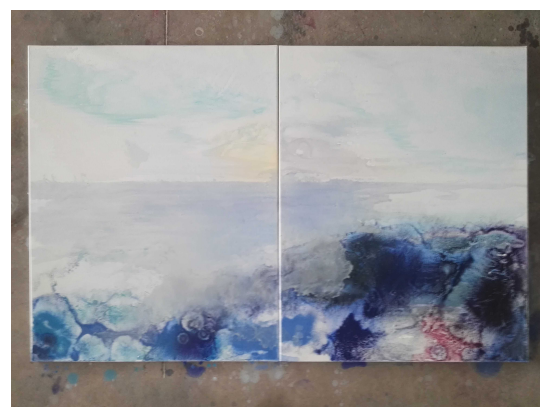
Proceso de realización del cuadro nº 3



1



2



3



4



5



6

La elección del encuadro del faro ha supuesto una de las apuestas pictóricas más emocionantes por ser un reto a nivel plástico, debido a que es uno de los primeros cuadros llevados a cabo en una nueva técnica basada en aguadas. Además, supone un lugar de encuentro importante a nivel personal en el que se han creado recuerdos que se vinculan a él.

Todo lo que une íntimamente es más atractivo, más poético y atrae más. De este modo, se ha utilizado un objeto de contenido emocional para tener mayor motivación en su ejecución pictórica.



7

Desde sus inicios, se ha visto como esencial la interacción con un fragmento de rostro que en principio iba a ser el que aparece en los primeros bocetos pero que se ha descartado por no funcionar correctamente, y se ha resuelto utilizar una fotografía diferente como boceto previo para traspassarlo a la imagen pictórica.

Se ha introducido una serie de piedras de formas cuadradas, presentes en la realidad para asentar la zona del suelo y ese nivel semi simétrico del faro que no deja de ser una representación abstracta.

Para aportar varios puntos de interés se ha creado un juego entre la figura del rostro y el propio faro que parecen mirarse el uno al otro equilibrando los puntos de interés.

Proceso de realización del cuadro nº 4



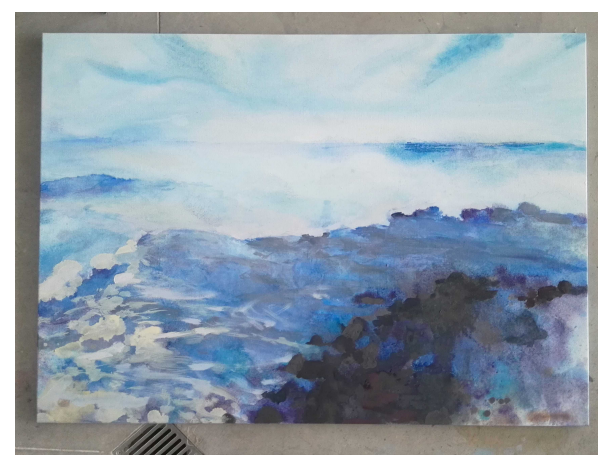
1



2



3



4



5



6



7



8



9

Marina obtenida de un lugar similar al relatado en el cuadro “el Faro”. El color oscuro de del océano se pierde y se aclara conforme se va profundizando en lo lejano de manera delicada. En sus primeros planos, por el contrario, la mancha es más densa y opaca llegando a haber una degradación entre lo sutil y lo denso.

La persona se muestra descansando en una esquina, como un contemplador expectante. Parece perderse en el entorno dando lugar a una reflexión en la integración cada vez mayor de la misma con la naturaleza, en lugar de sobresalir encima de ella, reivindicando la importancia del ser humano como ser natural.

Se ha utilizado una paleta muy rica con multitud de colores neutros (tonos rosados, marrones, verdes, carmín, amarillos, etc.) sobre los que predomina el azul creando una alianza entre la piedra y el agua.

Proceso de realización del cuadro nº 5



1



2



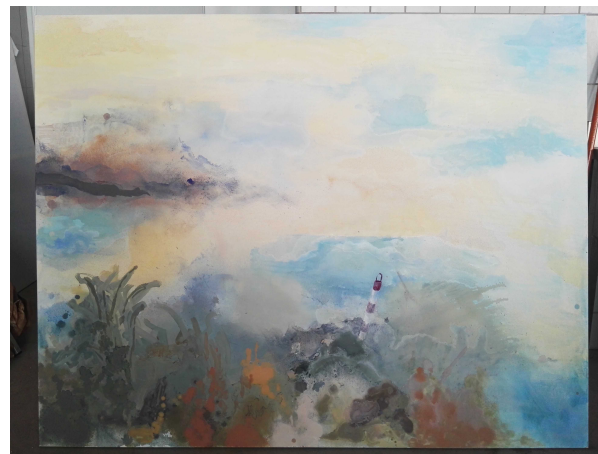
3



4



5



6



7



8

Sin lugar a dudas este ha sido uno de los cuadros más complicados de realizar, quizá por ser de formato mayor o tal vez por tener una composición inicial más sencilla que ha terminado por volverse compleja.

Se ha utilizado una clara inclinación hacia la parte izquierda de la composición recordando la inclinación propia de las islas. Se ha roto de una vez por todas esa armonía de equilibrio de manera intencionada.

Cuando se transita por una carretera en las zonas más elevadas de la isla, o simplemente en las afueras de Santa Cruz, el ojo percibe esta inclinación de manera que lo interioriza y lo asume como parte natural de su paisaje. Los fragmentos de montañas que se resumen en ángulos agudos, la altura de la vegetación que parece flotar convirtiéndose en una inmensa masa en tonos verdosos y ocre, y el cielo de fondo a modo de escenario para todo ello. Esta es la esencia que se ha tratado de reflejar.

Se ha asumido de manera tan lógica esta forma de mirar que ha sido inevitable plasmarla en las obras sin tratar de esconder la visión real traducida a la plástica.

Se ha colocado a un lado el mar de fondo en un cielo de color amarillo que suscita el momento la hora del día y se mezclan entre sí. Sobre él se ha colocado un cúmulo de vegetación que sobrevive al clima y viste las montañas con tonos más verdosos llenos de matices.

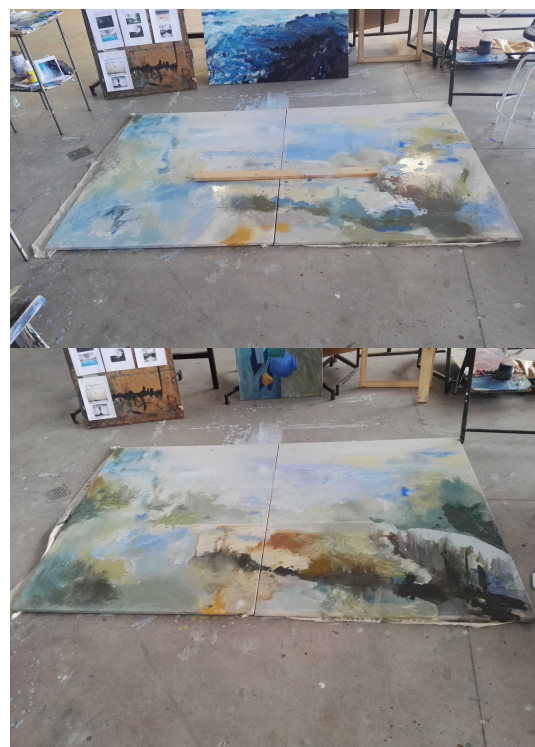
Se ha utilizado ese barrote blanco y rojo como punto de anclaje y encuentro del símbolo de objetos que, aunque no están escritos en los libros de tradición canaria, están presentes en multitud de caminos y lugares de las afueras que los residentes captan sólo con una mirada rápida.

Todos estos elementos se han cohesionado en una pintura fuera de la representación figurativa pero dentro de la realidad de la memoria y las sensaciones que se producen a partir de ella.

Proceso de realización del cuadro nº 6



1



2, 3



4



5

Ya se ha comentado en la explicación sobre el cuadro “Sin título” la procedencia geográfica de esta obra en concreto pues, como se ha dicho, comparten rasgos comunes.

Sin embargo, la obra del puente ha supuesto ir un paso más allá por la ampliación del tamaño y el cambio de composición presente en la zona inferior de la obra.

Se ha entendido necesario darle prioridad al barranco con un juego más marcado de claro – oscuro, se ha tratado de llevar la abstracción a un nivel más elevado, lo que ha presentado un reto, y se ha intentado dominar la obra mediante la sutileza de los colores que permiten que el espectador permanezca más tiempo observando el cuadro.

Esta familiaridad de elementos en los cuadros proporciona la tranquilidad de lo conocido. La gama de colores claros y la búsqueda del mar se apega más aún al encuentro con la soledad buscada, con ese estado de abstracción de los problemas y preocupaciones que se hunden en la inmensidad acuosa.

La soltura de las primeras manchas ha supuesto una fase muy amena que ha proporcionado riqueza a la obra pues, al pintar encima y dejar en otras zonas entrever esas aguadas, se adquiere mayor potencia pictórica.

Sin embargo, a medida que se va avanzando en el proceso de realización y se van afinando los detalles, comienzan las complicaciones. En prácticamente todos los cuadros esta parte del trabajo ha sido la más tediosa por tener dudas sobre cómo avanzar y ha supuesto una fase de inserción de determinadas manchas y atenuación de otras para llegar a un resultado coherente.

A pesar de todo, la fase más compleja, ha sido la que más ha proporcionado ese nivel de aprendizaje necesario y ha permitido alcanzar cierta soltura que en un principio parecía imposible.

VIII. OBRA FINAL



El Camino
116 x 89 cm
Óleo sobre lienzo



Sin título
49 x 36 cm
Óleo sobre lienzo



El Faro
130 x 81 cm
Óleo sobre lienzo



Murmullos en el Océano I
116 x 89 cm
Óleo sobre lienzo

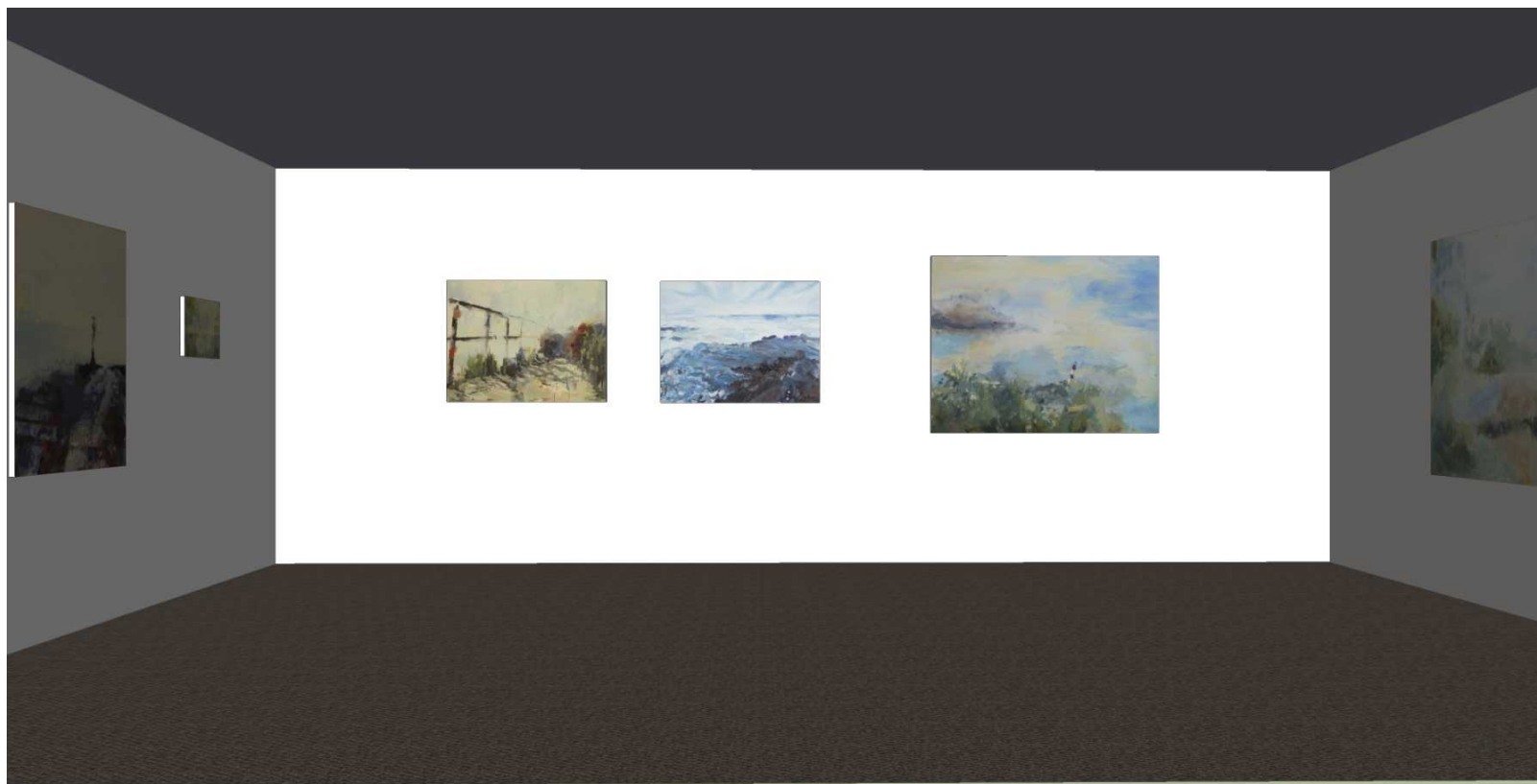


Murmillos en el Océano II
130 x 162 cm
Óleo sobre lienzo

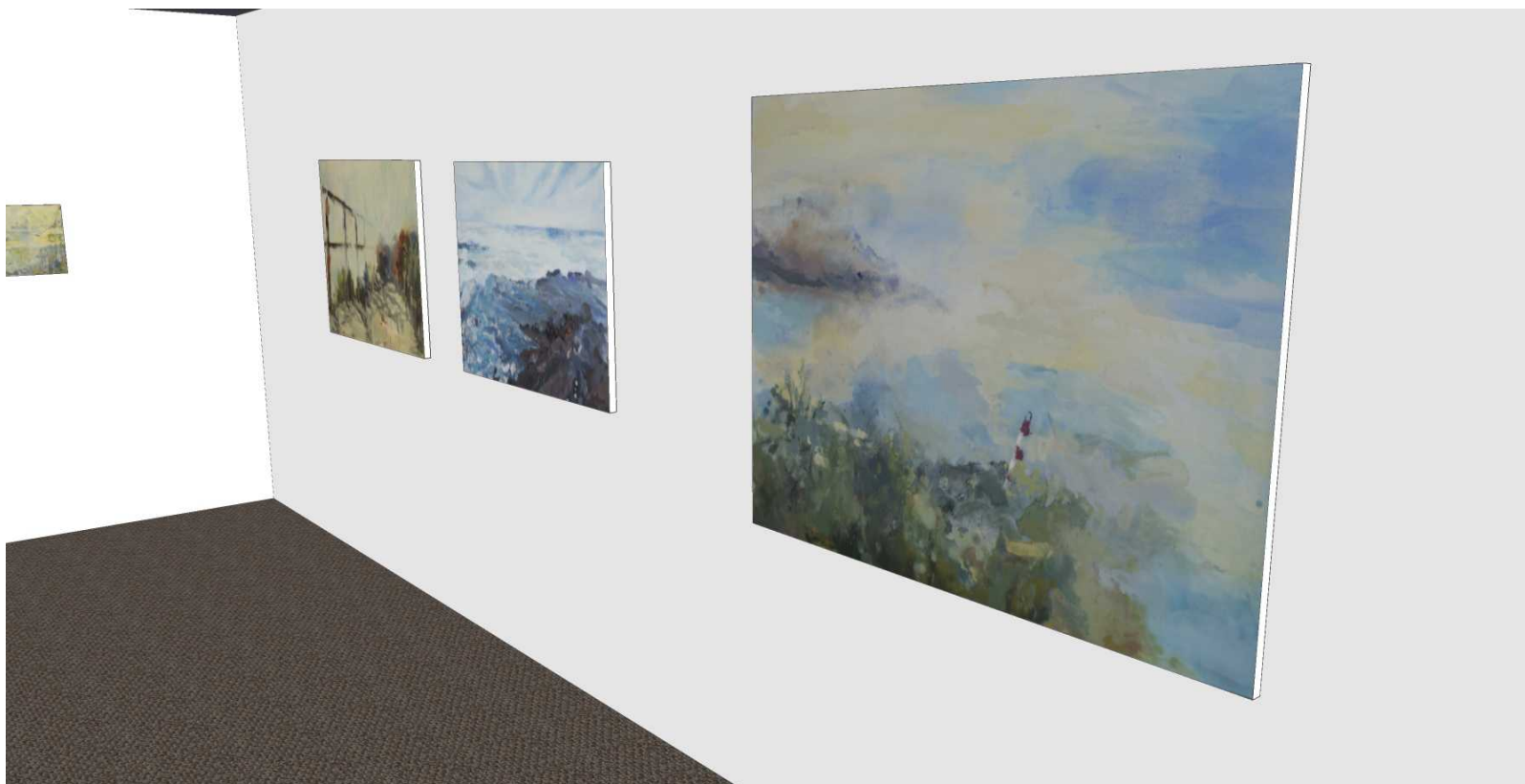


El Puente
228 x 146 cm
Óleo sobre lienzo

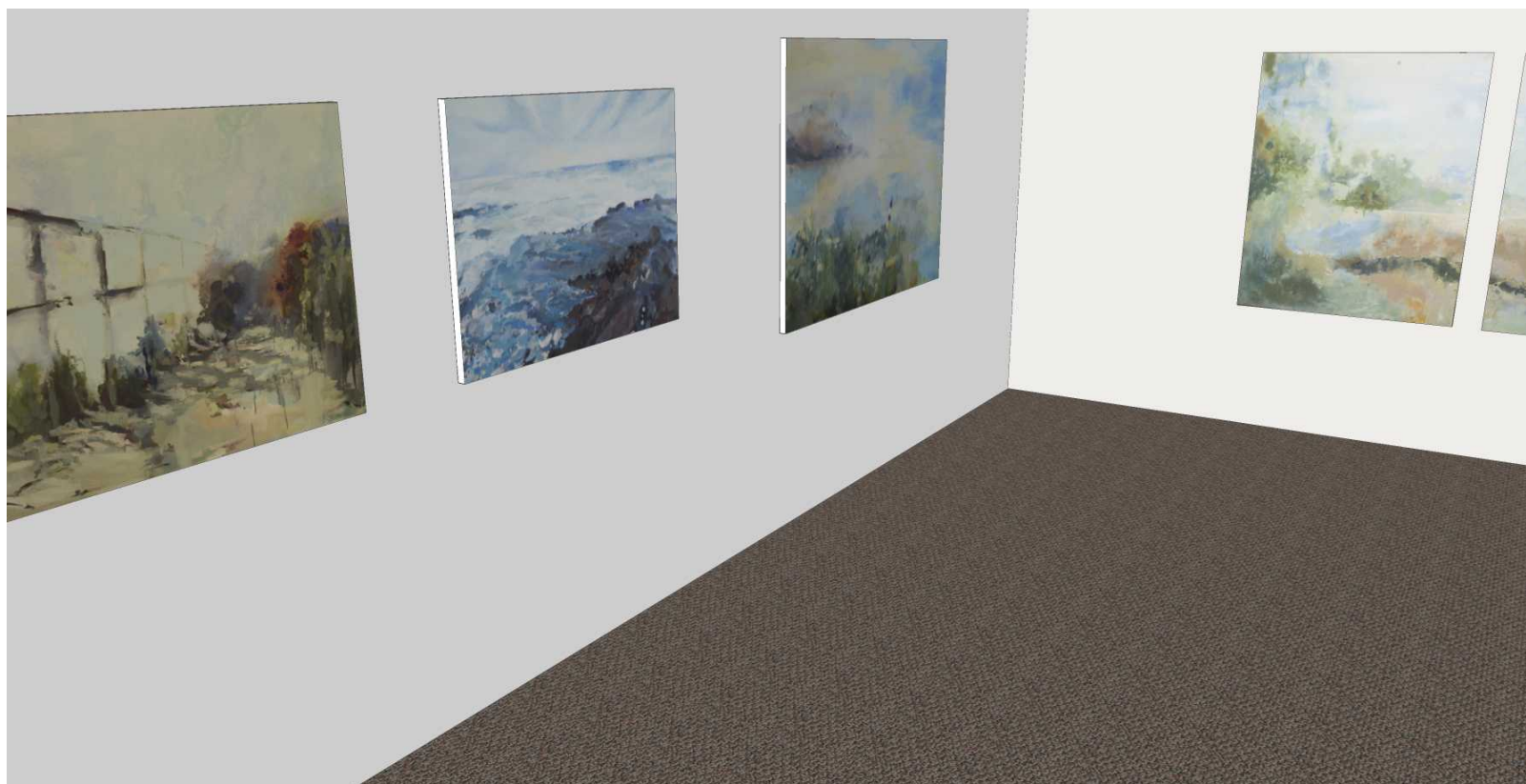
IX. MONTAJE



Pared I, vista frontal



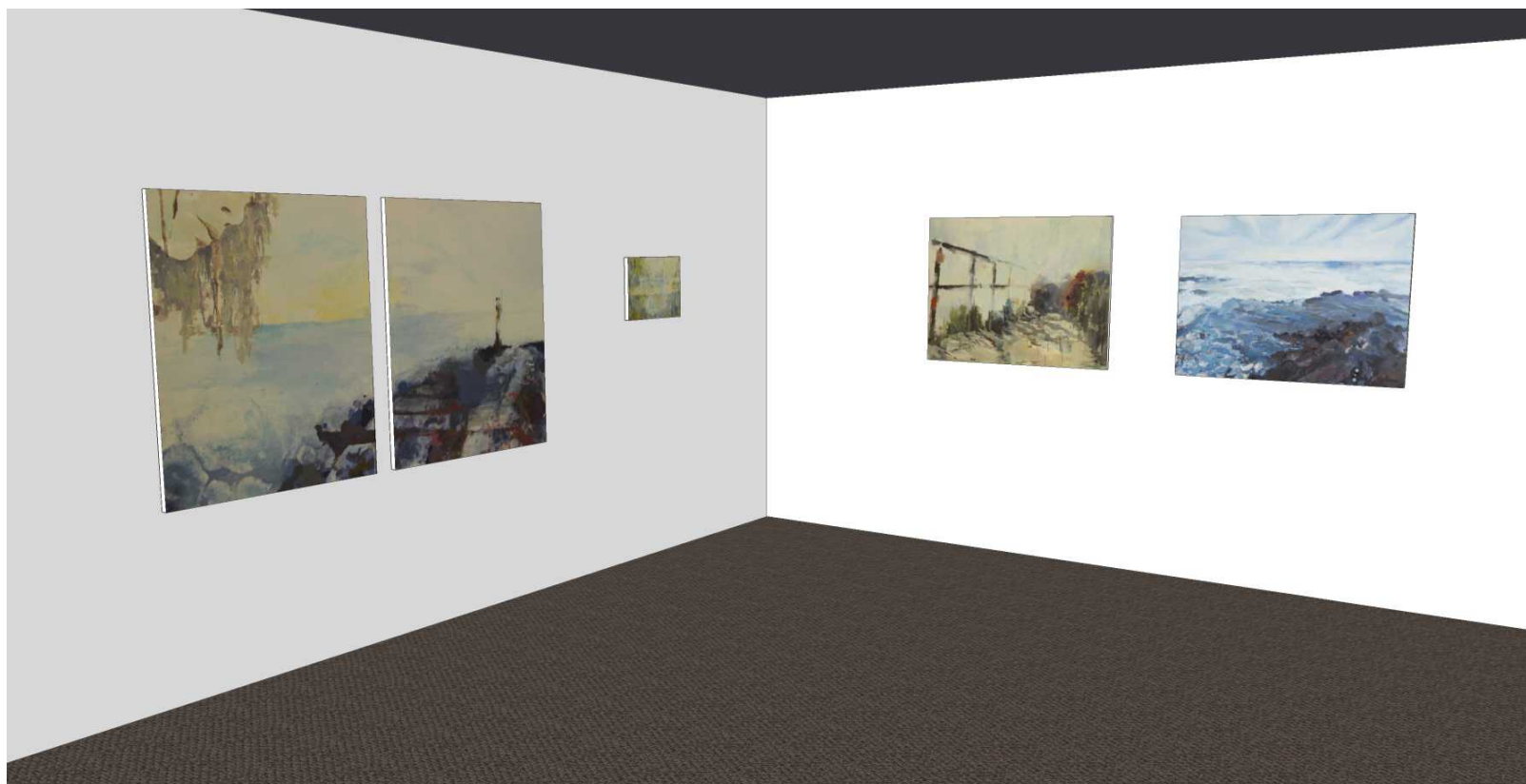
Pared I, vista lateral derecha



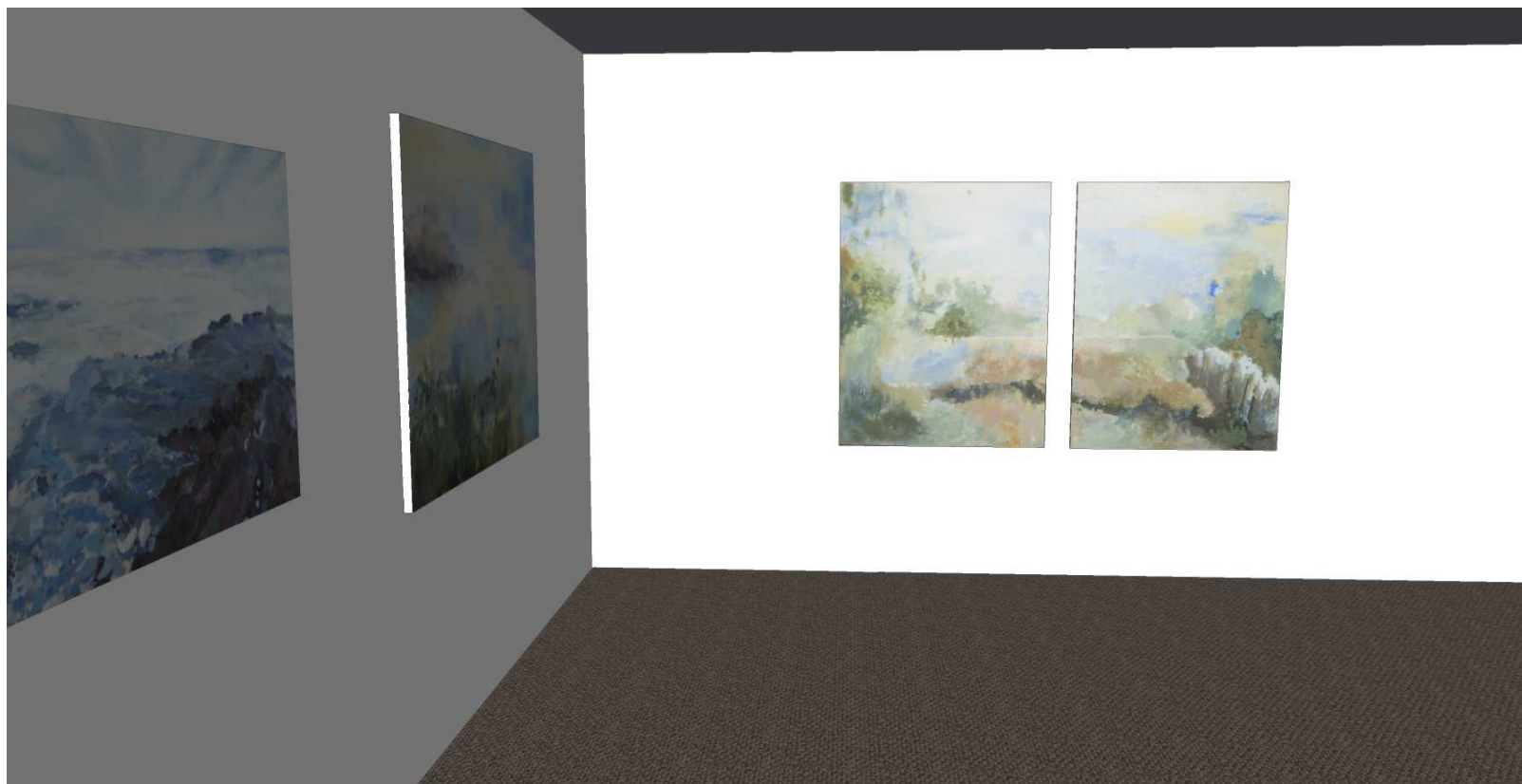
Pared I, vista lateral izquierda



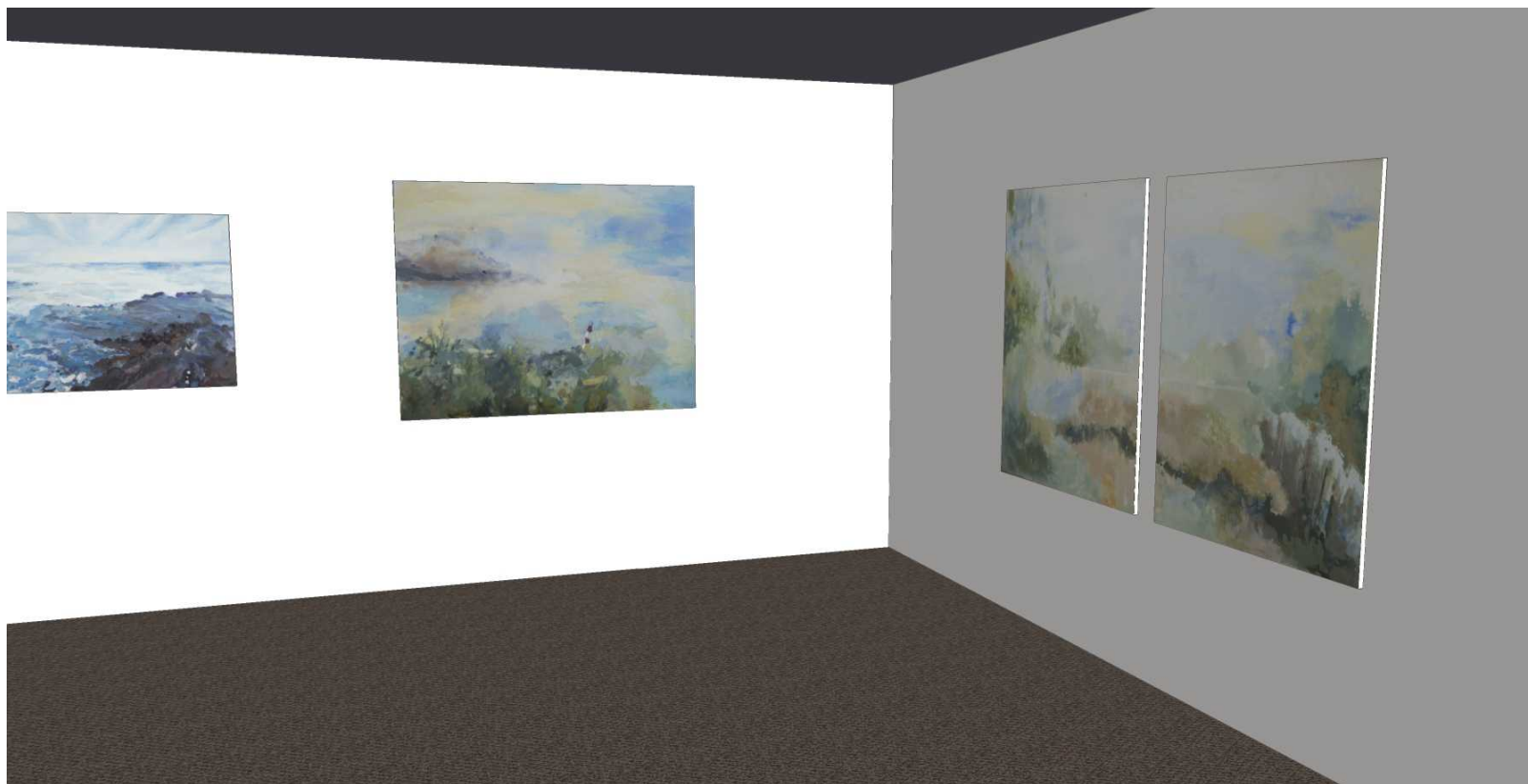
Pared II, vista frontal



Pared II, vista lateral izquierda



Pared III, vista frontal



Pared III, vista lateral derecha

X. CONCLUSIONES

Toda idea en su primera fase parece clara, sencilla y novedosa, el problema surge cuando hay que darle forma y convertirla en algo concreto con un fundamento sólido. En estos momentos es cuando surgen las dudas, los problemas y las incógnitas que hay que resolver. No se sabe la complejidad de este proceso hasta que se asume el riesgo de materializar dichas ideas.

En este caso, su materialización ha supuesto conseguir esas expectativas de encuentro con la soledad positiva, reproducir sensaciones en el observador y compartirlas utilizando la pintura de paisaje.

En un campo más técnico, se ha logrado un efecto abstracción por medio de la pintura sobre el suelo con un carácter más sutil, lo que ha supuesto un desafío a nivel práctico por el cambio de metodología, que anteriormente era más controlada, lo que permitía dominarla con más facilidad, pero no terminaba de conseguir esas transparencias que infunden delicadeza a los últimos cuadros realizados. De esta manera, se ha podido lograr cierto dominio de la pintura horizontal y del dripping, así como el resultado de transparencias relativas especialmente a la parte superior de las obras.

Se ha adquirido cierta destreza en formatos grandes por medio del aumento gradual del tamaño del lienzo, una ampliación de la paleta que en un principio tendía a los tonos azules y violetas, que siguen presentes, pero en los que ahora tienen cabida otros nuevos (una gama más amplia de verdes, ocre o incluso rojos). Esta pequeña serie es un comienzo con sus aciertos y sus errores, pues ha sido un proceso de investigación en el que la perfección no tiene cabida.

A un nivel más concreto se ha conseguido una serie de seis cuadros que han ido de un tamaño pequeño y mediano hasta alcanzar las grandes dimensiones, empezando por 50 centímetros por su parte más larga, y llegando a superar los dos metros.

Echando la vista atrás se entrevé lo desvaídos que eran esos pensamientos y el progreso que ha habido en ellos que no es el resultado de una inteligencia superior ni de un gran talento, sino del tiempo, del esfuerzo, de las equivocaciones y de la guía de docentes y referentes que han contribuido, no en cuatro meses, sino en años a hacer este proyecto posible.

No cabe duda de que queda mucho camino por recorrer, de que la propia pintura en sí supone un reto tan grande que no es abarcable en tan poco tiempo, y posiblemente una vida no sea suficiente para lograr su dominio más profundo, pero intentarlo vale la pena.

XI. BIBLIOGRAFÍA

Clement Greenberg, La pintura moderna y otros ensayos, Madrid: Fèlix Fanés, Silueta S.A. 2006.

Eduardo Westerdahl: Juan Hernández o la pintura de la memoria. JUAN HERNÁNDEZ, Colección de Arte, n5. Caja general de ahorros de Sta. Cruz de Tenerife, 1982.

Fernando Castro Borrego: Juan Hdez., Viceconsejería de cultura y deportes. Gobierno de Canarias.

Javier Maderuelo, Paisaje e historia, Ed, Abada SL, Madrid, 2009.

Jiddu Krishnamurti, Sobre el amor y la soledad, Ed. Kairós, Barcelona, 1993.

Jonh Rustin: Modern Painters, bol. IV Pt. V, ch III of "Turnerian Mystery"
M. Hamza y R. Zetter, « Structural Adjustment, Urban Systems, and Disaster Vulnerability in Developing Contries », cities XV, 4, 1998.

Mike Davis, Planeta de Ciudades Miseria, Foca ediciones SL, Madrid, 2007

O. Okome, «Writing the Antiouis City. Images of Lagos in Nigerian Home Video Films», en Okwvi Enwezor et al., Under Siege. Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa,Lago, Ostfildern-Ruit, 2002.

Rafael Argullol, La atracción del abismo, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983.

Robert Holden y Jamie Liversedge, La construcción en el proyecto del paisaje, Ed. Gustavo Gili SL, Barcelona, 2011.

S. Luigina Rossi Bortolatto, La obra pictórica completa de Claude Monet (1870 - 1889), Ed. Noguer SA, Barcelona 1974.

S. Spenlé: Novalis. Essai sur l'idealisme romantique en Allemagne, Hachette, París, 1904.

RECURSOS WEB

ABC CULTURA - Arte. Peter Doig: «No siempre hay que entender el significado de nuestra obra».

http://www.abc.es/cultura/arte/abci-peter-doig-no-siempre-entender-significado-nuestra-obra-201704010055_noticia.html

RAE (Real Academia Española), "Tránsito".

<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=tr%C3%A1nsito>

JULENNE ESQUINCA. "¿Por qué Jackson Pollock derramaba pintura?". Fahrenheit Magazine.

<http://fahrenheitmagazine.com/arte/por-que-jackson-pollock-derramaba-pintura/>

Canal Patrimonio. La pintura reflexiva de Pierre Bonnard, en la Fundación Mapfre.

<http://www.canalpatrimonio.com/la-pintura-reflexiva-de-pierre-bonnard-en-la-fundacion-mapfre/>

Atlas Walter Benjamin. Flâneur.

<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=424>

20 MINUTOS "Edición España", Artes. Turner, el pintor revolucionario que liberó el color.

<http://www.20minutos.es/noticia/2860414/0/jmw-turner-pintor-color-exposicion/>

